

後期印象派・考

——一九一二年前後を中心に(下)——

田 中 淳

はじめに

1 なぜ一九一二年なのか？

2 後期印象派の登場

3 研究史

4 横断面を見渡すための方法

第一章 口語体という新しい言葉

1 口語自由詩人 川路柳虹 (以上、三六八号)

2 『白樺』の「後期印象派」柳宗悦と武者小路実篤

a 「絵画の約束」論争

b 論争の発端をつくった作品 山脇信徳

c 論争の背景と『白樺』の美術受容 武者小路実篤

d 「後印象派」の登場 柳宗悦 (以上、三六九号)

3 翻訳・紹介・感想 木村荘八

a 発信者としての木村荘八

b 自己形成、自己発見の時代としての一九一二年前後 (以上、三七二号)

c 印象派・後期印象派・未来派

d ヒュウザン会へ、フュウザン会から (以上、三七四号)

〔以下、本号〕

4 フュウザン会と読売新聞記者 人見東明

はじめに

後期印象派・考

a フュウザン会の支援者として

b 美術と「新劇」運動

c 人見東明と岸田劉生、萬鉄五郎

第二章 太陽と仁丹——一九一二年のイメージ

1 イメージ受容の原理

2 描かれた東京と同時代のシンボル

3 太陽と「仁丹」のイルミネーション

おわりに

第一章 口語体という新しい言葉

4 フュウザン会と読売新聞記者 人見東明

はじめに

本稿では、これまで「後期印象派」(Post Impressionists) 絵画が、明治末年の日本にどのように受容されたのかを、ひとつの美術史研究のテーマとしてきた。この研究の前提として、影響、受容という名のもとに、単に中心(ヨーロッパ)から周辺(日本)へ、水面の波紋がひろがるようでもなく、また上から下へ流れるようにとらえることはしたくないとおもっていた。むしろ、

受け取る側のほうにこそ事情があつて、その結果として、受容の多様性や独自性が生まれるというふうにとらえなおしてみたいとおもつていた。明治末年、つまり一九一二年前後の当時、都市の青年層を中心に、自我、個性、自己といった言葉に象徴される主観的な表現こそが、芸術において価値あるものとされる時代思潮を背景に、「後期印象派」絵画は、まさに彼等の個性をもちこむにふさわしい新しい視覚表現として受けとめられていたのだった。そのひろがりやうながしたのが、ひとつには文学雑誌『白樺』などの主観主義的な文学と複製図版による紹介である。いまひとつは、たとえ表現は稚拙であつたとしても、当時の画学生たちの作品と彼らのネットワークから生まれた果敢な試みをあげることができる。そして、人々のネットワークのひろがりの集約、あるいは象徴的な成果が青年画家たちによって結成された「フユザン会」だといえる。その後も、この会のことを調べていくと、熱心に支援したひとりのジャーナリストにおもひあたる。その人物とは、詩人であり、当時読売新聞記者であつた人見東明（本名、円吉。一八八三―一九七四）である。人見は、近代文芸史の研究者であり、現在の昭和女子大学の創立者として知られている。彼が教育界に転ずる以前に、ジャーナリストとして、同時にひとりの若き詩人として、新しい美術の誕生という場面において、どのような役割と位置にあつたのか、さらに何を考え、感じていたのかをみようとするのが、この本節の目的である。

a フユザン会の支援者として

人見東明は、現在の岡山県岡山市に明治十六年（一八八三）に生まれ、明治三十八年（一九〇五）に早稲田大学高等師範部英語科に入学した。同大学在学中から、詩や評論を発表するようになり、明治四十年には、島村抱月の

すすめで三木露風、相馬御風、野口雨情らと早稲田詩社をつくり、『早稲田文学』につぎつぎと詩を発表していった。明治四十二年に同大学を卒業、この年の秋に『読売新聞』文芸部に入社した（挿図1）。同新聞記者となつた人見東明と「フユザン会」の画家たちとの出会いを、これからみておきたいとおもう。⁽¹⁾

「フユザン会」（第一回展の折には、「ヒュウザン」会と表記していたが、本稿では上記の表記とする。なおフランス語の木炭を意味する炭からとられた）については、これまで、多くの同会に関係した美術家による回想、また後年の研究があり、さらに本稿（本誌三七四号掲載）において、木村莊八の「日記」をもとに再検証をこころみた。そのため、同会結成の経緯については、略述するにとどめておきたい。会結成の発端は、フランス留学をおえて、新進画家としてすでに注目され、また同会の中心的存在であつた斎藤與里による「ヒュウザン会の起り其の他」（『第一回ヒュウザン会展覧会目録』所収）に記されているとおりであつたらう。つまり、はじめに会場ありきといつてよく、読売新聞社の三階を会場にしようとしたことからじまつた。同新聞社

挿図1 明治末年の人見東明 『人見東明とフユウザン会絵画運動』展図録（昭和女子大学光葉博物館、2004年より）

の社屋は、もともと二階建てだったものを改装工事し、明治四十二年（一九〇九）三月に完成、時計台をのせた三階建ての洋館に生まれかわっていた。⁽²⁾

その三階のフロアー全部を、はじめ斉藤與里が個展のために借りようとしたが、広すぎることから断念し、その後、同じく会場の一部をつかい展覧会を計画していた岸田劉生、清宮彬の二人が、そこを埋められるだけの作品を集めるために、三人で友人たちに声をかけたらという與里の提案にのったのがきっかけであった。そして先にあげた木村莊八の当時の「日記」をたどることとで明らかになったように、⁽³⁾ わずか一ヶ月という短期間のうちに、第一回展として「明治」から「大正」と改元されたばかりの一九一二年十月十五日の開催にむかっていったのである。ここに参集した三十三人の青年画家たちは、東京美術学校、旧白馬会、太平洋画会の研究所等でのつながり、さらにはグループ同士、あるいは個人のつながりで、文字どおり人のネットワークによって形成されたものだった。しかし、これを展覧会という形に実現させていくためには、会場が必要であることはいくまでもない。同会は、先に記したように、はじめに「会場」ありきだったわけだが、その会場を提供する際に、おおいに助力したのが人見東明であったと、稿者は考えている。その根拠は、単に当時人見東明が、『読売新聞』文芸部の記者であったというばかりではなく、美術をふくむ新しい芸術に好意的であったという事情があったからである。人見の文学的僚友であり、近代文学の評論家として知られた本間久雄（二八八六—一九八二）は、その点をつぎのように記して明らかにしている。

（この会の第一回展は）ともかくも、画壇に新風を捲きおこした大きな事件であった。私は、前述、人見氏が、この会の推薦者の一人であるといふことを言つた。そのことは、フューザン会の第一回展が、当時銀座に

あつた読売新聞社の楼上で催されたことによつても明らかである。というのは、この社の文芸部主脳の賛意と援助なしに、その社と表面上無縁の画団体が、その社の楼上、堂々と展示会をひらくといふやうなことは、常識上、有り得ないことだからである。（「人としての東明氏」『人見東明全集』第1巻、昭和女子大学光葉同窓会、一九七九年）

さらにつづけて、本間は、「尤も、人見氏は、個人的にはフューザン会の主なる画家たちとは、すでに夫々昵懇の間柄であつたことも事実であつた」とし、同会の画家たちとの親しい関係が背後にあつたことを示唆している。では、具体的には、その画家とは誰だったのだろうか。斉藤與里は、たしかにそのひとりであつたことはまちがいないであろう。人見東明は、記者生活に入つた後の明治四十三年（一九一〇）十月に戯曲と詩を主とした月刊雑誌『劇と詩』の創刊に参加していた。⁽⁴⁾ 同誌を編年的にみていくと、第十六号（明治四十五年一月）には、「表紙絵」津田青楓、「欄画」斉藤與里、「裏絵」正宗得三郎というように、はじめて美術家の名前を見出すことができる。以後、盛んに表紙の絵やカットに美術家が参加するようになり、しかも、明治四十五年（一九一二）五月以降になると宮崎省吾、三並花弟、松村巽など、與里と彼の周辺にいて、フューザン会に参加した若い画家たちの名前を見出すのである（挿図2）。また、人見東明が担当する『読売新聞』文芸欄でも、「フューザン会」結成直前に與里が寄稿していた（「未来派の絵」、同紙、大正元年九月六、七日）。いまひとりの美術家は、高村光太郎であろう。光太郎もまた、「文部省美術展覧会第二部私見」と題して、『読売新聞』（明治四十四年十月から十一月）に連載した経験をもっていたからである。人見東明とこうした美術家たちの関係があつたからこそ、「フューザン会」は実現すること

になったといえるだろう。

こうして社屋は会場になったわけだが、もとより新聞はメディアである。同紙文芸欄では、あたかも今日の新聞社との共催展であるかのように、ニュースとしてこの展覧会のことを報道しつづけたのである。たとえば、その関連記事の見出しの一部をあげていくと、以下のようである。

清新派の一团 ヒューザン会美術展覧会 今十五日より開会（大正元年十月十五日）

憧憬の眼、愛慕の眼 ヒュウザン会第一日 芸術愛好家の群れ（十月十六日）

岸田劉生「自己の芸術」上、下（十月十七日、二十二日）

魯庵「ヒューザン会を見て」上、下（十月二十五日、二十六日）

挿図2 斎藤與里「提灯」『劇と詩』
第20号表紙（1912年5月）日本近代文学館蔵

外国に行く必要はない 昨日のヒュウザン会（十月二十七日）

これらの記事では、黒田清輝、夏目漱石など会場を訪れた文化人たちの名を列挙し、その賑わいをつたえるものから、内田魯庵による批評、出品作家である岸田劉生の芸術論まで、多彩な記事を掲載していたのだった。こうした記事が、はたしてすべて人見東明による執筆、あるいは依頼によるものなのかはわからないものの、会期中も新聞記者として同会を支援しつづけたと考えるほうが自然だともわれる。

さて、展覧会が開かれてみると、『読売新聞』紙上でのこうした「支援」が功を奏したのか、フユウザン会の出品者も驚くほどの反響があった。諸新聞、雑誌がこぞって、この無名の青年画家たちの展覧会をとりあげたからである。しかしながら、そのとりあげ方には、すでに前稿（三七四号）で分析したとおり「反官設展」もしくは「反文展」という革新運動の旗揚げ的なレッテル、それから出品作品に対する批評の言葉としての「後期印象派」絵画があらわれたというふたつの特色があった。これらが、かならずしも彼らの意図になかったものではなかったわけだが、人見東明というジャーナリストによるメディア支援の結果でもあった。

つぎに、先述の雑誌『劇と詩』における人見東明の「新劇」運動との関わり、また人見とは離れるものの、同時代に木村莊八と演劇雑誌『とりで』から発展したとおもわれる美術家たちと演劇との関連をみておきたい。そこからは、新しい視覚表現として「後期印象派」絵画が、芸術全般にひろがるうとする可能性とエネルギーをみとめることができるからである。

b 美術と「新劇」運動

新劇とは、歌舞伎、新派等の既成の演劇とは異なり、明治末年に近代ヨーロッパ演劇の影響のもと生まれた、文芸協会、自由劇場、そして芸術座など、非営利的、芸術至上主義的、実験的、前衛的な演劇運動をさし、あたかも美術界におけるフユウザン会誕生と思想的背景を同じくするものであった。その舞台のひとつとなったのが、有楽座であった。ここで、一九一三年（大正二）九月に芸術座が旗揚げ公演をおこなった。同劇団は、大正二年（一九一三）六月の文芸協会解散をうけて、島村抱月（一八七一―一九一八、挿図3）を中心に、中村吉蔵、吉江孤雁、相馬御風、中村雨雀らによって創設された。この創設には、人見東明も幹事の一人として加わっており、その関係からであろう、「背景囑託」として斎藤與里、小林徳三郎のフユウザン会（同年五月に解散）の画家たちが参加していた。その小林のつぎのような回想からは、「上演」目録には名前が記されていないものの、さらに萬鉄五郎も参加していたことが知られている。

フユウザン会の後で、彼は北海道の軽重兵に取られて行つたが、間もなく東京へ帰つた。その頃僕は齋藤與里君と芸術座旗揚げのときの背景を

挿図3 島村抱月

やることになつたが、僕は萬君に如何しても一緒にやつて貰ふ氣になつて萬君にも、はいつて貰つた。その仕事のときにも、萬君の為に大へん教はるところがあつた。彼の度胸のよさ、大局を見る力、そんなことが大きな背景なんかを急いでやる時に、丸で千人力の味方を得たやうに感じられた。あのときの背景がうまく行つて評判がよかつたのは全く萬君のゐた為めである。そのとき芸術座の電車ポスターを萬君が描いたが、今と違つてそんなポスターを本とうの絵かきが描くのは初めてだつたが、それは大へん独創的なものであつた。この背景で萬君も僕もどる絵具だらけになつて、丸で一心同体のやうに働いたが、僕は尊敬する親友の有難いことをほんとうに感じた。（『フユウザン会頃の萬君』『アトリエ』第六卷四号、一九二七年七月、五七―五八頁）

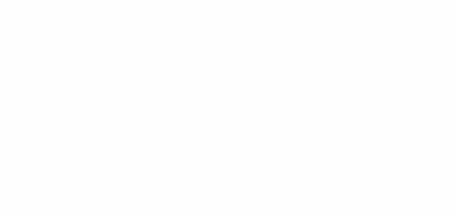
萬の制作したポスターは未見ながら、彼の当時の版画等の作品（挿図4）には、たとえば上演作の原作者であるメーテルリンクの肖像（挿図5）や、演じられた劇の内容に即したとおもわれる「女と太陽」（挿図6）、主演女優である松井須磨子（挿図7）をモデルにしたとおもわれる「女優」（挿図8）など、この芸術座に題材を求めたことがわかるものが散見される。斎藤、小林にはこのように、芸術座の上演にあわせたような作品は残されていないようだが、萬がどうしてこれだけの作品をこの劇団の旗揚げにあわせるかのやうに制作したのだろうか。

この点について、単にいわゆるアルバイトのひとつであつたというばかりではない事情があつたとおもわれる。というのも、この芸術座創設にあたつては、つぎに引用するように、今日でいう演劇と美術のコラボレーションともいえる結びつきが構想されていたとおもわれるからである。



挿図4 萬鉄五郎「芸術座舞台装置」 1913年頃 岩手県立美術館蔵

挿図6 萬鉄五郎「女と太陽」 1913年頃
岩手県立美術館蔵



挿図5 萬鉄五郎「男（メートルリンク）」
1913年頃 岩手県立美術館蔵

挿図7 「演藝写真」（『演藝画報』第7年10号
〈1913年10月〉より）
上：有楽座に於ける藝術座第一回上演『モン
ナ・ブンナ』小林徳三郎氏筆ピザ市街の背景
下：松井須磨子のモンナ・ブンナ

挿図8 萬鉄五郎「女優」 1913年
（『萬鉄五郎画集』日動出版部、1974年より）

劇場美術展覧会 九月下旬有楽座の芸術座第一回上演中に開催さる、同会出品物は舞台面デザイン、舞台模型、演劇スケッチ、似顔絵等近代劇に関する物を主とすべく、一般応募品は来る九月十日を以て申込をメ切るべしと。〔展覧会〕『美術新報』十二卷十一号、一九一三年九月、三二頁〕

芸術座は愈々来る十九日から十日間有楽座で第一回上演をする。開演中は同劇場内に劇場美術展覧会を合せ開催する。その出品は舞台描型、舞台面デザイン、演劇スケッチ、似顔絵、及び外国の舞台面、名優の写真等二百余点である。閉演中展覧会を兼ね開くのは吾が国に於て始めての試みであるのみならずそれが為め劇場内に芸術的空氣が一層深く充滿するであらう。〔雑録〕『創造』三十六号、一九一三年九月、一三三頁、挿図9)

これらの彙報がつたえるように、第一回公演にあわせた展覧会が同劇場で開催されたかどうかは、今のところ明らかではない。しかし、同劇団の「幹

挿図9 岸田劉生「天地創造」『創造』
第36号表紙（『劇と詩』改題、1913年9月）、
早稲田大学図書館蔵

事長」であつた島村抱月自身による、第一回公演終了後の、つぎのような談話記事からは、その理想主義的な劇団経営にあたつて、いわゆる総合芸術としての演劇にとつて音楽、美術が大きな要素として当初から計画に入つてゐたことがわかる。

近き将来に於ては、何等かの形に於て、理想に近い小又は中劇場の経営と云ふことを、是非実現したいと計画してゐるのである。（中略）私の考へでは、其劇場は贅沢でなく、而も極めて新式な心持ちの好い建物にして、其建物自からが一つの倶楽部のやうな性質を併せ持つてゐるやうにしたいのである。其処には、カフェーもあればさつぱりした食堂もあり、又時としては、一種の音楽演奏をも其食堂に催したり、絵画や彫刻の極く少数の個人展覧会も、食卓の間々を縫つて開かれるやうにしたいのである。又詩人が其処で詩を作つて、直ぐ壁に貼出すと、それをマンドリンに合せて唱ふ者があると云つたやうに、ロマンチックなものにもしたいと思つてゐるのである。〔今年の劇団と芸術座の事業〕『演芸画報』第八卷二号、一九一四年二月、一六四―一六六頁〕

ここからは、抱月が、新劇団と劇場の創設の計画を語り、ことに劇場は、演劇から音楽、美術、文学にわたるまで芸術全般の表現の場としようとしてゐたことがわかる。さらに抱月は、つづけてその抱負をさらに発展させようとしてゐたことがわかる。

今一つは、此劇場附屬の研究所を何処かへ建て、平常の稽古と共に、広く劇に関する研究をして、新しい俳優をも其処から出して行くやうに

したのである。そして、此演劇学校を段々拡張して、文学、音楽、それから、出来るなら絵画彫刻等の造形美術にまで及んで、それを一の文芸大学に綜合して見たいと云ふ考へをも持つてゐるのである。然う云ふ大きな一つの教育機関が成立てば、今度は逆に芸術座は其大学演劇科の附属劇場と云ふ風になつて来る訳である。組織が此処まで完備して来るには、尚時日を要するであらうが、演劇学校の研究所は、既に建築設計に着手してゐる。(同前)

このように劇団創設当初、抱月は劇場とともに、「文芸大学」という構想をもつていたのだった。したがって当時の萬の作品は、抱月の発案と理想に促されて制作されたものだったのではないかと推察される。しかし、旗揚げの初演十日間は、抱月と女優松井須磨子との恋愛スキャンダルとあいまって連日満員の盛況であつたが、興行的には「準備中の諸経費が高んだので、清算の結果は千円の赤字となつた⁽⁵⁾」といわれている。その後の同劇団の活動(一九一九年解散)からは、美術家たちの協同の様子は影をひそめるのだが、同劇団の「主幹」であり、初演の舞台監督をつとめた中村吉蔵の回想から、美術家たちが、舞台美術においても新しい試みをしてしたこと、劇団内の軋轢が語られていて興味深い。

『モンナ、ワンナ』の舞台監督は抱月氏自ら当り、『内部』は自分が主としてその稽古を見た、舞台意匠は川村花菱君が担任して、画家、小林徳三郎君がそのデザインを作つた、当時は背景顧問として斎藤與里君などもその考案に参加した、クレエグ式の新舞台意匠論の輸入された時代で『内部』の舞台の小模型は楊柳の表現に青い布片を垂れるといふ一種象

徴的な凝り方であつた、自分は『内部』の取扱ひ方を写実的にする意見を持つてゐたので、その間にいろんな扞格が生じた、舞台の上にもその不統一が暴露される事になつた、凡てに合議制度を取らうとした芸術座の最初の方針の、意外な弱点を含んでゐた事は已に茲にも暗示されたのである。幹事評議員の一团の純粹主義と、抱月氏が須磨子を活かし、又それに依つて自己をも活かさんとする現実主義との相分離する予兆も已に、『ワンナ』の稽古中に、その閃光を見せたのである。(「芸術座の記録」『演劇独語』、東苑書房、一九三七年、一六一頁)

英国の演出家、演劇理論家クレグ (Edward Henry Gordon Craig 一八七二—一九六六) が当時主張した革新的な演劇理論、すなわち演劇を俳優の演技だけではなく、それまでの再現的な舞台装置を照明、効果等をふくめて「象徴的」に演出しようとしたものが、まさに日本でも試みようとしていたことがわかる。同時に、そこに中村の「写実的」(リアリズム)な演出意図との対立がすでにあつたこともわかる。これが、それまでの翻訳劇での洋画家たちによる舞台美術⁽⁶⁾とどのように異なつたものだったか、そして実際に萬たちがつくつた舞台背景がいかなる点で「象徴的」なものだったかは、現在のところ明らかではない。このように演劇と美術の協同が実現しながら、旗揚げの直後は、同じく中村のつぎのような回想にあるとおり、「勝利の悲哀」であつたのだろう。

興行方面では社会的センセーションの中心となつた観があつて、十日間満員を続けて行つた、それにも不拘、経営者の不馴れの為めに、失費濫費が高んで創立以来の費用を通算すれば結局千円許りのマイナスであ

つた、目黒のエビスビルで、成功祝賀の仮装園遊会が開かれなどしたが、それも所謂、『勝利の悲哀』を痛切に感ぜしめねば止まなかつた。
(前掲書、一六九頁)

現在、出典は不詳ながら、ここに記された「成功祝賀の仮装園遊会」の折とおもわれる集合写真(挿図10)がのこされている。前列手前にはソフト帽をかぶり、かがんだ萬がおり、その背後には松井須磨子、そして顔だけをのぞかせた抱月を見出すことができる。芸術座にとってというよりも、先にあげた萬の作品をみるかぎり、少なくともひとりの美術家にとっては演劇のなかに新しい刺戟を受けとっていたといえるだろう。

つぎに美術と「新劇」運動の協同の試みとして、人見東明とははなれる

挿図10 芸術座初演記念園遊会にて 『萬鉄五郎』展図録
(東京国立近代美術館等、1997年より)

が、同時期のもうひとつの事象についてここでふれておきたい。それは、フェウザン会が結成に動きはじめた一九二二年(大正元年)に創刊された雑誌『とりで』⁽⁷⁾からうかがえることである。この雑誌は、「とりで社」から創刊され、演劇雑誌としては短命ながら、ひきつづき上演活動に結びついたものだったが、やはりフェウザン会の画家たちが関連していた。この点については、すでに一部検証されているが、あらためて木村莊八と、彼と同世代でこの中心であった村田實(一八九四―一九三七)との関連でみておきたい。莊八の「日記」⁽⁹⁾には、雑誌創刊以前から、同誌に關係した劉生の弟岸田辰弥と「芝居の話」をしたり(大正元年八月二十四日)、「精養軒へとりで試演会見物に出かけた」(同年十月十九日)と記されている。劉生による表紙画で創刊された同誌二号(大正二年一月)に、莊八はアン・エステル・リス「露西亞の舞踏」を訳出している。これは、その「日記」から、「Rhythm 発行所へヒュウザンとの交柄如何を聞き合せる」(大正元年十一月十五日)に対して、「十一月時分出した手紙と雑誌の返事として」Rhythm の Middleton Murry 氏から返事が来た。雑誌の交換はしやうと云ふのだ。夫から Les Ballet Russe を訳される事は非常に好いからその筆者の original Drawing を送ると云ふのだ」(大正二年一月六日)とあり、その文章を『フェウザン』ではなく、同誌に掲載したということになる。このロンドンで創刊されたばかりの雑誌 Rhythm との関連と莊八のロシア・バレエの紹介記事、さらにその共時性に対する評価については、すでに沼辺信一氏の研究があるが、演劇と美術の協同という点からすると、さらにつぎのような試みが注目されるだろう。それは、この記事が掲載された同誌巻末の広告である。「二月中旬発行」とあり、「木村莊八、村田實共著、岸田劉生表紙画『舞台計画』」であり、その発行を「東京市小石川区大塚窪町三四 とりで社」としているものである。さらに、その

広告にはつぎのように刊行の意図を記している。

マアテツリンクの『ベレアスとメリサンド』及び『失明者』を引用し来りてとりで社の村田實氏とヒューザン会の木村莊八氏との舞台計画を記せるなり。両氏のデザイン二十有余種と『ベレアスとメリサンド』中に引用せるドビュッシーの楽曲は演劇研究者の参考とすべきものならん。

ここでは、まさに演劇の村田實と美術の木村莊八の「共著」が試みられようとしていたのだった。しかし、同誌三号（大正二年四月）の「メーターリンク」特集では、莊八によるメーターリンク「失明者」の翻訳と「舞台意匠」一点（挿図11）が掲載されたのみで、現実には発行されなかったようだ。かわって、同誌には、つぎのように莊八と村田の「演劇美術」観の齟齬が相互に語られ、実現しなかったことがわかるからである。

木村莊八

挿図11 木村莊八「失明者（舞台意匠）」
『とりで』4号、1913年4月 日本近代文学館蔵

失明者は、丁度転居の忙しい事をも目前において居たので、二日間には訳して了ひました。それから、非常な望みの下に、失明者の舞台計画をやらうと思ひ決めました。それとしての收穫は、デザインのみなのでした。遂に私と君の演劇美術とは、インディフェレンスである事を痛感しました。舞台計画及び其他を放棄したのは、その翌々日頃の事でした。勿論、私が演劇と云ふもの、様々なプラクティカルな智識を有つて居ない事も手伝ふのでせうが、其時、（かう云うと君は不愉快を感じるかも知れない）演劇美術と云ふ物が、随分駄目な物であると私は思つたのです。

実に不愉快な拘束がある、それは仕方がないとしても、デザインをシステムをして居ると云ふその事が、既でに少しも私に迫つて来ない、のみならず、デザインをした丈では何もならない。到底、如何な人がやつても智解と標的を超越して、演劇美術にぐんぐん生きる事は難かしい、生きやうとすれば、どうしても演劇美術と決別しなければならない。演劇美術に終始するのは、遂に生活の遊戲に過ぎない、人間実在の催促は、演劇美術に出發したにもせよ、終局は夫を脱却して了ふ。私は以上のように思つたのです。（蹉轍―村田實君に―）『とりで』三号、大正二年四月、一一七―一一八頁

村田實

僕の演劇美術は、演劇美術のための演劇美術であつた。それが内心から求めたものでもなく又撰んだものでもない。唯その時の自分の境遇と智識が妄動的にそうさせたのだと云はなくてはならない。今考へると雑誌一号二号頃の僕はまだクレエグの論文も真に理解して居なかつたらし

い、唯部分的に特種の理解を持つて居たにすぎない。(中略)

もう僕は演劇美術の復興を夢みる必要もなければ舞台監督全盛の時代を憧れる事も用らない。デューゼの言葉もクレエグの説も僕の芸術には直接交渉する事は出来ない。僕は唯彼等を尊敬し、彼等の言なり説を僕の滋養として行くに過ぎない。(中略)君の『蹉轍』は僕の『蹉轍』であつた。(「返事―莊八兄に―」同前、一二一―一二三頁)

舞台美術を美術家(洋画)が手がける試みは、その後もあつたようだが、いずれも実際の舞台の作業では、たとえば演出家や大道具方との軋轢などあり、その協同は必ずしもうまくいかなかったようである。⁽¹¹⁾しかし、美術家(莊八)側からの演劇への関心は、先の萬鉄五郎と同様におおきな刺戟と創作のひろがりになったことは確かだったといえるだろう。最後に、再び人見東明にもどつて、フユウザン会以後の東明と美術家の交流をみておきたい。

c 人見東明と岸田劉生、萬鉄五郎

挿図12 岸田劉生コマ絵、『読売新聞』
1913年4月24日

「第一回ヒュウザン会展」以後、人見東明が担当する『読売新聞』文芸欄をかざるコマ絵(スケッチ、漫画等、挿図12)、そして『劇と詩』の表紙絵等には、フユウザン会の画家たちの作品が、頻繁に登場するようになる。この変化なども、やはり人見東明の推奨によるところが大きかったといえるだろう。ことに『劇と詩』は、さながら「劇と詩と美術」といつていいほど、彼らの作品とともに美術関係の記事がふえていることは注目される。そして、「フユウザン会」の第二回展が、大正二年(一九一三)三月に同じく読売新聞社三階を会場に開かれた。しかし、この展覧会終了後の五月に、会員たちの集会がもたれ、その席上であつけないほど解散がきまつたのである。これは、前稿(三七四号)において木村莊八をみていくなかで推測したように、会をひとつの革新運動として発展させようという意見と、あくまでも会員の個性の伸張を優先すべきだという意見の対立に原因があつたようだ。ことに、自らの成長が会のためになるという意見は、岸田劉生、木村莊八を中心とするグループの主張であつた。これをうけて、劉生たちの主張に共感するように人見東明は、「清浦青鳥」という筆名で同紙に「フユウザン会の解散に就いて 集団生活と個性」上、下(大正二年五月二十九、三十日)を執筆し、その最後の一節をつぎのようにむすんでいた。

会の消滅によつてその精神は消滅す可きでない。寧ろ会と云ふ形の消滅によつて大精神は愈自由に放恣に發揮されるであらう。益々個性的生活ある製作を提供されるであらう事を思つて、会を失つた悲哀は新しき歓喜を予想するのである。而もこの新しき歓喜の予想は余の最も好む個性生活の自由によつて持ち来されるのである。茲に於て余の新しき歓喜はダブルとなるのである。

ここからも、最後まで「フユウザン会」に支援を惜しまなかった人見東明の姿がよみとれるとおもう。

ところで、「フユウザン会」の時期の人見東明自身の様子をここでみておこうとおもう。彼は、大正三年（一九一四）十二月、『夜の舞踏』（明治四十四年）につづく二番目の詩集として『恋ごころ』を刊行した。これには、ちょうど「フユウザン会」とかさなるように、明治四十四年の夏から、大正二年の春までにつくられた作品が収められているのだが、その序文である「予が詩の読者に呈する書」は、一篇の独白小説のような趣がある。というのも、この長文の序文では、生活をともにしてほどなく倒れ、「結核性腹膜炎」と診断され入院、さらにカリエスを併発し、苦痛のなかで逝った妻豊子を見守りつづけた人見自身の悲しみと苦しみ、さらに死の悲しみからの再生という、心の軌跡がつづられているからである。この時期、人見東明は、愛妻を失うという深い悲しみのなかにあり、そうした悲嘆にくれた私生活をおくっていたにもかかわらず、こうした若い芸術家たちに対して支援を惜しまなかったのである。それは、ジャーナリストである以前に、詩人としての芸術家の魂の共感があったからではないかとおもわれる。

最後に、「フユウザン会」解散後の人見東明と画家たちとの交友の一端をみておきたいとおもう。そのひとは、岸田劉生である。先に引用した本間久雄の同文には、劉生をめぐる、つぎのようなひとつの貴重な回想が加えられている。

私には、劉生画くところの『人見東明像』について一つの思ひ出があつた。その頃の私は、人見氏と居を近くしてゐたので、相互が相互の宅を訪れたことが屢々であつた。ある日のこと、人見氏は、私の前に誇りが

に、劉生描くところの『人見東明像』を展示して呉れた。大きさは八号位のもので、劉生からぢかに贈られたものだといふ。図柄は、今日すっかりおぼろになつて了つたが、その頃劉生の慣用したヤニ色だけは今でもはつきりと記憶に残つてゐる。（同前）

つづけて本間は、その肖像画を戦後の劉生展などでみかけることができずに、残念だと記している。この一節を読んで、あらためて稿者も調べてみたが、確かに見出すことができなかった。本間が、その色彩を「ヤニ色」であったことを記憶しているのであれば、この肖像画は、友人たちをモデルにつぎつぎと制作し、「劉生の首狩」と周囲からいわれた時代、つまり精緻な写真表現にむかう代々木時代（大正二年秋から翌年）の作品ではなかったかとおもわれるし、現存するのであれば、人見東明と劉生の交友の証として実に貴重な肖像画となつたであろう。なお、本間も指摘しているように、人見と劉生の交友をものがたるものとして、『劇と詩』三十四号（大正二年七月）の「裏絵」（裏表紙）に劉生による「人見東明氏のカリケチュール」（挿図13）が掲載されている。

いまひとり、人見東明と「フユウザン会」を契機に交友が深まった画家に萬鉄五郎がいる（挿図14）。先述のとおり会の解散後、二人をむすびつけたとおもわれることのひとつに芸術座旗揚げ公演があった。その後、萬は大正三年（一九一四）九月、制作と生活上の問題から、家族とともに郷里（現在の岩手県花巻市東和町土沢）に帰ることになる。在郷中の大正四年十一月、萬は作品頒布を目的にした「萬鉄五郎画会」を盛岡市でおこした。その折人見東明は、画会推薦の記事「東京にて 萬鉄五郎氏の画会に就て」上、下（『岩手毎日新聞』、大正四年十二月三、四日）を寄稿したのだった。はじめに、

「フユザン会」当時をふりかえって萬との交友を、「君の製作に或る敬意と同感を持つやうになつたのも、その作者たる君を知つたのも実にその時がはじめであつた」と記し、むしろつぎのように再上京を待ちわびることを告げていた。

君が静かなる故郷に入つて心徂くばかり製作に耽ける事を賛成した僕もあまり自重して製作を発表しないのを少しもどかしく感じてゐた。その僕にとつて君が画会を開くといふ事、再び上京して数年来の研究を発表すると云ふ事が如何程の歓喜と悦楽を与へたかを殆ど君は想像に苦しむであらう。實際僕は他事ならずよこんだのである。何故なれば君の芸術を熱愛するからである。多大な同感と同情を持つからである。

萬が在郷していた、いわゆる土沢時代は、制作に没頭し、後期印象派以後のさらに新しいヨーロッパ美術を独自に模索していたことで知られている。それは、抽象絵画であり、キュビズムといわれる様式であり、その蓄積と成

果が大正五年（一九一六）の再上京後につぎつぎと発表されることになつたのである。なかでも「もたれて立つ人」（東京国立近代美術館蔵）は、まさにその大きな結実をしめす作品であり、今日、日本の近代美術史上、最初に、しかも本格的にキュビズムを受容した記念碑的な作品として評価されている。人見東明が、当時、この作品を目にしたかどうかはわからないが、彼の期待に萬は充分にこたえたといえる。

人見東明が、読売新聞記者時代、詩の創作にかける情熱とともに、新しい美術への共感をこれほどまでに抱いていたことは、これまでの人見東明研究では、あまりかえりみられなかつたかもしれない。しかも、何よりもそのきっかけとなつたのが、日本の近代美術の歴史に名をとどめることになる「フユザン会」の展覧会実現への支援であり、そして、そこに参集した画家たちとの交流であり、そうした交流は、後年までつづいていたという事実には、人見東明の青年時代に新たな一面を見出すことができるとおもう。一方、フユザン会の画家たちからみれば、人見はどのように位置づけられるだろうか。展覧会を支援するジャーナリストというばかりでなく、『劇と詩』と芸

挿図13 岸田劉生「人見東明氏のカリケチャー」『劇と詩』第34号裏表紙、1913年7月
早稲田大学図書館蔵

挿図14 萬鉄五郎「屋根」『創造』扉絵
第37号、1913年10月 早稲田大学図書館蔵

術座創設に関連して、彼ら、すなわち斎藤與里、小林徳三郎、萬鉄五郎、岸田劉生等を新劇運動に加担する、すなわち美術ばかりではなく、演劇という別の世界に導いた、あるいは活動の場をひろげたという点で意味があったといえる。

第二章 太陽と仁丹―一九二二年のイメージ

1 イメージ受容の原理

これまで、「後期印象派」絵画の受容の諸相を、フユウザン会の画家たちを中心に置き、その人々のネットワークから、キーパーソンとみられる人々をとりあげながら考察してきた。本章では、具体的に描かれた作品のもとに受容の問題をみていきたい。そのために、本章では、まず「受容」の原理ともいべき課題をはじめに述べ、つぎにフユウザン会に参加していた鈴木金平という一青年画家が描いた「有楽町付近」と題された一点の作品をもとにさらにみておきたい。

まず、その「受容」の原理についてであるが、その前提として次の二点をあげておきたい。ひとつには、いうまでもなく歴史としての日本の「近代」化が、おおむね「西洋」化とかなねることを前提とするならば、視覚芸術としての美術がヨーロッパ美術の影響を受けながら展開していったという側面があるということである。これをふまえて、これまでの日本の近代美術史は、写実性、陰影法、遠近法にうらづけられたヨーロッパ絵画のリアリズムの伝統との接触、さらに十九世紀末からの印象派、さらには戦後の抽象表現主義から近年の美術にいたるまで、「受容」された各様式を時系列に並べ記述しながら、その先駆性を称揚していた。その一方で古典美術を参照したことによる「日本」的、「東洋」的なる言葉で形容しながら、その独自性を主張す

るのが、これまでの日本の近代美術史の「語り」であったようにおもわれる。要約すれば、今日までの日本の「近代美術史」研究は、自国の文化史的な背景にもとづきながら、モダニズムと伝統の間で揺れ動いていたという実態とその構図を、美術家、作品をもとに明らかにすることが目的であったといつてよいであろう。そして本論で考察しようとする「後期印象派」絵画も、その構図のなかにはいるわけである。ただ、その構図のなかにありながら、さらにこの問題を深める方向として、創作の主体である人（画家等）と人がつくるネットワーク、そこで発せられた言説、そして作品に描かれたイメージのなかで、何が、どのように描かれていたのかということであらためてみておくべきなのではないかとおもう。

二つめには、近年の日本美術史研究において、異文化の受容論として議論されている点である。そのケーススタディのひとつとして、近年の井手誠之輔「影響伝播論から異文化受容論へ―鎌倉仏画における中国の受容」（板倉聖哲編『講座日本美術史第二巻 形態の伝承』東京大学出版会、二〇〇五年、十三～四〇頁）では、受容されるモデルの多元性をふまえつつ、受容する側の「フィルター」を通すことによる「模倣、増幅、拒絶」という現象を指摘し、今後の受容論を深めていくうえで示唆的である。これを、受容論の原理として近現代美術にあてはめるならば、以下の項目にあがった、さまざまな様式の受容に、これからも新たな視点をもつことが可能なのではないだろうか。つまり、日本の近現代の美術家たちは、どのような「フィルター」をもつて、あるいは彼ら自身が「フィルター」としてヨーロッパ美術、もしくは日本、東洋の古来から同時代の美術を受け入れ、創造の糧としてきたかということにさらに精査する必要があるということである。

「受容」する側である主体の「フィルター」を念頭におきながら、作品に

たちかえってみると、どうであろうか。まず、本稿（三六九号）でとりあげた山脇信徳の「夕日」（挿図15）は、イエロー、ヴァーミリオン、コバルトブルーの三色の原色のままの絵具によって厚く描かれ、きわめて主観性の強い表現となっている。この表現のために、いわゆる「絵画の約束」論争の発端になったということはすでに検証したとおりである。しかし、稿者はこの作品が、一九一一年頃の制作であり、しかも同年五月の個展の出品作品ではなかったかと推定したが、これがそのとおりならば、制作時に作者である山脇は、いまだPost Impressionistsの作品の具体的なイメージは、複製図版にせよ未見であったといえるだろう。ここには、先述の論争中の画家の発言にあるとおり、内面に拡大した自我の主張があつて、それが原色による主観的な表現となっていたといえる。つまり「受容」されるべきモデルとしての「後

挿図15 山脇信徳「夕日」 1911年頃、高知県立美術館寄託

期印象派」絵画が、日本にいたる直前の作品だったといえる。

つぎに、「後期印象派」絵画が紹介されてからも、たとえばゴッホの黄色く輝き、光を放つ太陽がナイーヴに描かれた「種まく人」（挿図16）と萬鉄五郎の「煙突のある風景」（挿図17）、あるいは岸田劉生の「夕日」（挿図18）を並べてみれば、そこから生まれた作品としての影響関係を指摘することは容易である。しかしこのように決してストレートな影響だけでは、語れない面があることも事実なのである。たとえば、一九一一年の暮れにC. Lewis Hind, *The Post Impressionists*, London, 1910 が舶載され、丸善の店頭にならび、同書に掲載された複製図版をもとに生まれたのが、萬鉄五郎の「裸体美人」（挿図19）であることは知られているとおりである。同作については、近代絵画史のなかで「日本におけるフォーヴ的な解釈を持った最初の作品⁽¹²⁾」として、はやくから評価されてきた。同作の視覚イメージの源泉については、「私達がその時虎の巻のようにしたのはハインド著の『後期印象派』と云うその頃初めて来た本で、之とにらめっこしては若い人は大いに興奮していた。この本の中にはゴッホ、ゴッホ、マチス、セザンヌ等の評論と絵の写真版が少しあつた」（小林徳三郎「萬鉄五郎君の遺作室記録（一）」『アトリエ』、一九二八年六月号）という回想を根拠に、前掲書であつたと理解してきた。しかも、その表現やモチーフから、ゴッホであり、マチスであり、さらに腰巻きをつけた裸婦と自然の組み合わせという題材は、ゴーギャンのタヒチ時代の作品がヒントになっている可能性もあり、影響という点では複合的な作品であると解釈されてきた。また同時に反アカデミズムの表現ではあるが、着想から構図の決定にいたるまでのスケッチ類をたどると、一枚のタブローを構成していくプロセス自体は、きわめてアカデミックな方法がとられていたことがわかる。そして完成作では、身体や腕の屈曲は、後年の作品にしばしば

挿図16 ヴィンセント・ヴァン・ゴッホ「種まく人」 1888年
クレラー・ミュラー美術館蔵

挿図19 萬鉄五郎「裸体美人」 1912年
東京国立近代美術館蔵

挿図17 萬鉄五郎「風景（煙突のある風景）」 1912年

挿図18 岸田劉生「夕日」 1912年

みられる萬ならではの身体感覚がしめされている、と解説されてきた。さらにそれだけではなく、草原に横たわる裸婦の背景の山野の風景は、萬の郷里の山野の風景が原風景として描かれているとも推察してきた。しかし、近年の新資料としての画家自身による撮影とされる写真の発見は、さらにこの作品の創造に対する解釈を、多層的なものとして深める可能性がでてきたようにおもわれる。その写真のガラス原板とは、画家の遺族のもとに長らく保存され、ゆかりの萬鉄五郎記念美術館において平成十六年（二〇〇四）四月に公開されたものである。これらの資料は、あらためて本年四月、同美術館において「再考・萬鉄五郎」展として公開され、図録も刊行された。稿者は、同展図録に、その写真のなかから「アトリエの萬鉄五郎（小石川）」（明治四十四年頃）と題された「自写像」ともいべき一枚の写真を中心にとりあげ

て小文「断章・萬鉄五郎が撮った写真」を寄せた。それは、何よりも画材が散乱した自室内に寝転がる自身をとらえた写真のイメージが、既成の画家イメージを自ら壊しながら、さらに破滅的な様相をはらみながら時代の先端（モダニズム）を走る姿を自己演出していた可能性をもっていたからであった。そうした強烈なイメージではないが、その他に「寝そべるよ志夫人（小石川）」（挿図20）についても、上記の「裸体美人」との関連を指摘するにとどめた。つまり、上半身をはだけ、右手を胸の上にあてて畳の上で寝る夫人の姿を、そのまま縦にしてみれば、「裸体美人」のポーズと重なるからである。しかし、この写真の場合にも、ただ、単純にモチーフ（夫人）、およびポーズの類似にとどまらない問題があるようにおもわれてならない。この夫人の写真が、「裸体美人」制作以前の撮影であることを前提とするならば、

挿図20 萬鉄五郎撮影「寝そべるよ志夫人（小石川）」
1910年（明治43）頃 萬鉄五郎記念美術館

先述のように視覚芸術の受容を考える際に、受容する側におこる「模倣・増幅・拒絶」ばかりではなく、この写真には別の文脈で生まれた創作の源泉がひそんでいたと考えられるからである。それだけに受容する側の多様、多層性というものも考察の視野にいれる場合があるということである。

2 描かれた東京と同時代のシンボル

フェウザン会に参加した画家のなかで、当時十六歳で最年少だったひとりに鈴木金平（一八九六―一九七八）がいる。その彼の当時の作品に「有楽町付近」（挿図21）と題されたものがある。ぎらぎらと輝く太陽は、ここには描かれていないものの、陽に照らされたオレンジ色の壁面と黄色の道が鮮やかな小品であり、やはり「後期印象派」絵画の影響を受けたことが明らか

挿図21 鈴木金平「有楽町付近」 1913年 東京国立近代美術館蔵

表現である。これを描いた金平は、鈴木勘一郎の五男として、現在の三重県四日市市に生まれた。家業は、代々「丹々堂」を屋号として、通称「あかまん」で知られた「赤万能即治膏」を販売していた薬種商であった。明治三十四年に一家で上京、当時の京橋区築地に開業した。この上京と家業は、その後の彼にとって少なからず影響を与えることになった。というのも、彼の家からほど近い銀座で「楽善堂清鍔水本舗」という看板を掲げ、目録「清鍔水」を販売していた岸田劉生一家と家族ぐるみで親しくなっていたからである。親同士は同業者であり、劉生、金平の兄弟たちも文学、美術の愛好者として親交していたのである。ことに金平の兄銑三は、文学好きとして、劉生とその画友であった川上涼花、川村信雄等とともに作っていた回覧雑誌『紫紅』に参加していた。こうした兄弟間の交友から、すでにひとかどの画家という意識があった劉生に兄事し、明治四十四年四月には中学を退学、三月に解散したばかりの白馬会の葵橋洋画研究所に入所した。ここで、さらに木村莊八、鈴木信太郎（一八九五―一九八九）などを知ることとなった。前年に入所していた鈴木信太郎の回想によれば、当時の金平の居室の様子をつぎのように伝えている。

私は銀座の方へ移ると、ときどき金平さんの家へ遊びに行った。そこは築地二丁目で、居留地に近い月島では、大小の汽船が寄り集って、珍しい異国情緒を展開する風景だった。金平さんの座敷に入ると、壁にも、鴨居にも、襖にも、岸田さんの新作の油絵がぎっしりと、上にも下にもかかげられてあり、どれも絵具の生々しい、ほんの一步先に見える築地風景で、その前年文展入選の『若杉』『馬小屋』以後から全く飛躍して面貌をかえた、新時代風の色彩や筆触が、私の魂を強く打った。（明治

と大正の境め）『美術の足音 今は昔』、博文館新社、一九八七年、二〇―二二頁）

かつてこの画家のことを調べている折、遺族より提供された「日記」の一部を紹介したい。稿者は、すでに同資料を一度紹介したことがあるが、フユウザン会に参集した青年たちの動向をできるだけ丁寧にとらうとする本稿の趣旨から、再度ここにその一部を引用したい。⁽¹³⁾それは、「明治四十五年二月十八日 日曜 晴」という日付が欄外に書き込まれた横書きのノートの紙片（二枚）である。

今日は僕の自由に遊び且勉強の出来る楽しき日である。毎日父の病氣ノ為に外出を許されず、画もろく二描く時がない。たまに時を見て水彩画位描かないでもないが、どれも氣二入った作品が出来ない。（中略）此の様な不快な日を毎日活して居るので頭が重くなる。此の間も中上からドガの画集を借て来た。岸田君からはゴッホの画集を借て来て毎日見て興奮していた。マ―ヨクコレダケ自然ヲと思ふと感謝するばかりだ。其れと同時に今の自分はまじめな勉強をして居るかしたら何等と色々へずに居られぬ。又自分が親不孝なあさましい人間であると思ふと何となく恐しい氣持がする、毎週日曜だけは自由な身になるので平常今度は此の様な事がして見たいとか色々思い出されて一日にはとても思つた様に行きそーにもない。

今日は日曜で朝から白樺の展覧会に出掛た。

ロダンの三つのブロンズは善かつた。ルノアールの油絵は思つたより感心しなかつた。フォゲラーのエッチングも六七枚善と思つたがあとは

興奮する程にもなかつた、山脇信徳君の江川一座のデザインも必常に好であつた。リーチのエツチングの中で廣重の五十三次の様な、雨の降つて居る田舎の景色が善つた。會場には園池君等白樺の同人が居た。僕は約一時間半程ぶらぶら室を回つて居た。歸り道に日比谷の門の所でスケッチをした。此の間兄に明治座のキツプをもらつたから開場の時間至にといそいで家に歸つた。(後略)(同引用は、原則として原文のままであるが、字句及び句読点の一部は、稿者が補つた。)

当時の金平は、重い病のため自宅で病床にあつた父の看病にあたることが多く、この日の記述は、看病を他の家族にかわつてもらつた日曜日の生活を記したものとおもわれる(ちなみに、父堪一郎は同月に歿した)。ここからは、精神的な高揚と内省をくりかえす、多感な十六歳の金平の姿をよみとることができ、先述(本誌三七二号)の木村莊八の「日記」からうかがわれる画学生の心情と共通した部分もみとめられる。また、このとき、赤坂の三會堂で開かれていた白樺主催第四回美術展覽会の感想も興味深い。ことに、同展には、画家山下新太郎が滞欧中に入手したルノワールの油彩画小品「水浴の女」が初めて公開されたときだけに、これに対して「思つたより感心しなかつた」とは、実作を目にすることの期待のほうが大きかつたためかもしれない。なお、この「日記」の後半の略した部分の記述は、明治座での観劇の様子が記されていた。こうした日常生活のなかで描かれたのがこの「有楽町付近」である。

遺族のご教示によれば、この作品を描いた当時、彼は家族のもとをはなれ、兄銈三が親しくしていた劇作家であり、邦楽の作詞をしていた中村蝶二(一八七六―一九三七)宅に住んでいたという。そこは、有楽町に一九〇八年

(明治四十一)八月に開場したばかりの有楽座の近所であつたという。この有楽座は、当時「高等演芸場」と称されたように、ヨーロッパ近代戯曲がつぎつぎと翻訳上演され、前述のように島村抱月が中心となつたつくられた芸術座の旗揚げ公演(一九一三年九月)もまさにこの劇場であつた(挿図22)。先の日記からもうかがわれるように、自身も演劇好きであればこそ、この作品の遠景に紫色にかすむ、煙をあげる有楽座の建物を描きこんでいる。さらに、画面のなかでもつとも印象的なオレンジ色にカーヴする壁面は、一九一〇年(明治四十三)六月に有楽町駅と烏森駅(現在の新橋駅)間に完成開通した煉瓦造りの電車高架線である。当時の東京の新名所の数々をおさめた写真帖『東京風景』(小川一真出版部発行、明治四十四年四月)には、ちょうどその高架線を収めた「高架鉄道線」(挿図23)がある。撮影された場所は、この作

挿図22 有楽座外観(『明治大正建築写真聚覧』
(建築学会、1936年〈昭和11〉)より)

挿図23 高架鉄道線（『東京風景』小川一真出版部、1911年〈明治44〉より）

品を描いた場所とほど近いとおもわれる。写真にとどめられた高架線的情景はいまだ暫定的なものにすぎず、有楽町からさらに延伸して中央停車場（現在の東京駅）まで工事がすすめられ、一九一四年（大正三）十二月中央停車場完成とともに開通し、四線が通る高架線となった。ただ、写真を仔細にみると、写真のなかの各アーチ間の装飾と、この作品に描かれた丸い装飾とは異なっていることがわかる。これはアーチに二種類あったためで、写真に写されたアーチが直径十二メートル、有楽町駅ホーム下では直径八メートルのものになっている。したがって、金平はこの作品を有楽町駅の近くで描いたことがわかる。さらに、有楽座は、高架線の東側（銀座通側）にあり、また高架線が画面右にカーヴしていることから、中央停車場（東京駅）側から烏森駅（新橋）方面に向かって描いたとおもわれる（なお、写真は日比谷側から

同じく烏森駅に向かって撮られたと推察される）。ちなみに、有楽座は関東大震災（一九二三年）で焼失したが、一方の高架線は、明治期のお雇い外国人として来日した鉄道技師フランツ・バルツァーの基本設計により造られ、震災にも、先の大戦の空襲にもあいながら、また昨今のこの周辺のいちじるしい変貌のなかでいまだに健在である。⁽¹⁴⁾ただし、アーチ内は、いわゆるガード下の飲食店などの無数の看板が煉瓦壁に無秩序に揚げられ、本来のアーチ型建造物としての簡潔な美しさなど一顧だにされていないのも事実である。いずれにせよ、当時の青年画家、いや、いまだ画学生ともいべき金平は、有楽座と高架鉄道など町の新しいシンボルを瑞々しく画面にとどめようとしたのである。

ところで鈴木金平が描いた有楽座付近を中心に当時の地図（挿図24）を挿図として掲出したが、これをみていくと、金平、劉生、莊八等が日ごろから作品に描いた場所の位置関係が了解されるだろう。まず、地図の上（方角としては西）には、彼らが通う葵橋洋画研究所（当時、赤坂区溜池三番地。現、港区赤坂一丁目）があり、自宅と研究所の間には日比谷公園がある。この公園は、「わが国における近代的公園の嚆矢⁽¹⁵⁾」とされるように、政府によって官庁街とともに都市計画の一部として整備された最初の洋風公園であった（挿図25）。すでに述べたとおり（本稿、三七二号）、この公園は彼らの「スケッチ・グラウンド」（木村莊八）であり、また劉生と莊八が初めて言葉を交わした場所でもあった（挿図26、27）。そして当時建設途上の煉瓦づくりの高架鉄道。その傍らに建つ有楽座。さらに東側にうつり銀座通になると、金平、劉生（京橋区銀座三丁目十番地）、莊八（京橋区采女町）等、彼ら自身が住む地となる（挿図28）。当時、八王子に生まれ、絵を学ぶためにこの銀座に移り住んだ鈴木信太郎（一八九五―一九八九）は、一九一〇年（明治四十三）に白

挿図24 「明治45年 最新番地入東京市全図」(人文社)より

挿図25 日比谷公園より各官衙を望む（『東京風景』小川一真出版部、1911年〈明治44〉より）

馬会絵画研究所（翌年三月の白馬会解散にともない葵橋洋画研究所と改称）に入所し、金平と知り合った。その鈴木による回想では、銀座にちなむ劉生の作品をつぎのように回想している。

明治も末年であつたが、初めて上京した頃私は上野で白馬会の最後の展覧会を見た。そこには岸田劉生の数寄屋橋や銀座など一連の東京風景が出品されていたが、その中に『赤い家』と題する十二号程の飲み屋の店頭絵があつて今でもよく記憶している。（『銀座の思い出―若き日の画友を偲んで』『鈴木金平遺作展』図録、兜屋画廊、一九九一年四月）

さらに別の回想では、その「赤い家」について具体的に記している。

挿図26 岸田劉生「虎ノ門風景」 1912年
損保ジャパン東郷青児美術館蔵

『赤い家』というのがあつて、これは十号ぐらいで、銀座の裏河岸のきかない飲屋をかけたものだそう。赤いペンキのはげた二階屋で、うしろから見ると、まだ一階下に座敷があて、そのまま掘割に倒影していて、『ベニス』だといってごく初期の岸田さんお気に入りの画材だったそうである。私は二、三年後、この家の近くに越してきたので、写生したことがあつた。白く丸に十のしるしがついた赤い家だったので、もとは、その近くにあつた岩谷天狗煙草の倉庫か何かだったのかもしれない。た。（『明治と大正の境め』前掲書、十六頁）

挿図27 木村莊八「虎ノ門附近」 1912年

日露戦争後、煙草の政府専売制により、銀座通で隆盛をきわめた岩谷天狗

煙草（挿図29）も店を閉じながらも、しばらくはその赤い家が目立つ存在であり、しかも夜に「裏河岸」からながめれば「ベニス」に見立てられるような風景をつくっていたことがわかる（挿図30）。それは、ちょうど隅田川をセーヌ川に見立てて集った「パンの会」と重なる心情といえるかもしれない。これまでの、銀座通からさらに東へ、同じく鈴木信太郎の回想を追っていくと築地に行きあたる。「私が銀座の裏河岸、三原橋の近くへ下宿していたのは、まだ明治が終りになりきれない頃であった。あの橋の上に立つと、ずっと築地の方が遠く見えて、本願寺の屋根裏が、かすかにかすむあたりで、東京はもうゆきどまりなのかと、よく思った」（同前）というように、月島、佃島へは橋がかかっていない時代であった。その「ゆきどまり」とは、地図の下（方角として東）に行くとかつての築地居留地である明石町となつてい

挿図28 銀座街頭（『東京風景』小川一真出版部、1911年〈明治44〉より）

た。劉生たちが絵を描きに行っていた明治末年当時の「居留地」といっても、正確には「居留地」跡というべき時代であった。たとえば、築地居留地に関して、明治二十年代に少年期を過ごした鍋木清方がかつて「エキゾチックの本場」と回想した「西洋」世界を垣間見せるような情景は失われていたといつていいだろう。⁽¹⁶⁾ それでも、写生地として彼らをひきつけてやまなかったようだが（挿図31）、当時のその地の独特の雰囲気をも木村莊八は、つぎのように回想している。

われわれなどが知ったころの築地居留地は、（明治末・大正初め）すでに『火の消えた』居留地であつて、面白さは有ったけれども、『夢』は無く、次頁の図は岸田劉生の好んで画いた居留地風景であるが、僕もこのころ

挿図29 銀座3丁目（現、松屋銀座周辺）にあった岩谷商店本店（『広告の親玉 赤天狗参上—明治のたばこ王 岩谷松平』展図録、たばこと塩の博物館、2006年1月より）

挿図30 岸田劉生「赤い家」 1910年頃
東京国立近代美術館蔵

挿図31 岸田劉生「築地居留地風景」 1912年

が油絵はじめて、よく先輩岸田と連れ立って居留地写生に行ったものだった。一步『明石町』へ入ると『異人館』が立並んで、異人達も多く、オルガンなどの音がきこえ、花卉とても日本の梅や菊ではない、コスモスであるとか、ダリア、バラなどが香って、赤の煉瓦家屋にはまっ青にツタが生え上り、スケッチをしていると、三一会館の響きの良い鐘が鳴るのである。僕など（当時二十歳）そこにいるだけで『勉強』をしているが如き一種の気分になったものだった。一種の気分というのは、エキゾティシズムであって、また『あこがれ』でもあったと思う。（『東京繁昌記』（復刻）、国書刊行会、一九八七年、一九一―一九二頁）

挿図としてあげる木村莊八の戯画「夕日を受けたる居留地の劉生」（挿図

32）は、題名どおりこの地の「エキゾティシズム」の残光にひたる彼らの自画像ともいえる。⁽¹⁷⁾ 以上のように、当時の日比谷公園から銀座を経て、築地までを彼らの作品をもとにたどってきたが、さらに東京の他の地域で描かれた作品にも目を転じてみたい。

3 太陽と「仁丹」のイルミネーション

フユウザン会に参加した画家川上涼花の作品に「鉄路」（挿図33）がある。画面に書きこまれた年記から一九一二年一月とわかる。一方、涼花は、雑誌『フユウザン』につきのような随想を寄稿していた。

池袋が好きだ。午後三時頃の太陽の下に、低い屋根の一団と周囲の黒土の畑とが展開される。右手、青い遠山に果て、左手、鼠色の市街の煙で終つてゐる此の真中の点に居る自分の脚下を、後から前へ走る幾條かの鉄路が恰ど心棒になつて、静かな響きを以て、クルンクルンと自分を廻転させる。この廻転は太陽の回転と同じだ。池袋は静まり返つて、太陽

挿図32 木村莊八「夕日を受けたる居留地の劉生」『劇と詩』裏表紙36号（1912年8月）
早稲田大学図書館蔵

がひどく回転する。斯う云ふ高地に来て見ると、地上から弾き飛ばされた珠が落ちるのが不思議だ。自分は、鉄路に跨つた陸橋の上に立つてゐるのに、何故珠にも陸橋が着いて廻らないのだらう。太陽や屋根は、燃えるやうに熱して、隙さへあれば真四角になつたり、尖がつて見たり、ドロドロ流動して見たがつてゐるやうだ。（「大塚より」『ヒュウザン』二号、一九一三年一月）

この当時、涼花は「大塚窪町」（現在の東京都文京区千石三、四丁目）に住んでいた。⁽¹⁸⁾ここに記されているのは、鉄路、すなわち鉄道の跨線橋の上にたち、大塚から池袋方面を眺めた情景のスケッチである。太陽の輝きを「回転」と感じながら、「燃えるやうに」、「ドロドロ流動」ととらえている点が興味深い。涼花は、ゴッホと同じように太陽を描きながらも、そこに生命の輝きを感じ取っているからである。ここで「生命」という言葉をつかうと、十年ほど前に近代文学研究の面から鈴木貞美が提唱した「大正生命主義」の範疇にはいるのかもしれない。⁽¹⁹⁾しかし、その「生命」感を太陽という視覚的なイ

挿図33 川上涼花「鉄路」 1912年
東京国立近代美術館蔵

メージに昇華させていた点では、単にゴッホが描いたからという単純な受容の問題だけではかたづけられないものがあるとおもわれる。同時に、先にあげた「有楽町付近」同様、部分的に開通しはじめた現在の山手線の電車をも描きこんでいる点で、都市のモチーフも視野にはいつていることがわかる。つまり、ゴッホ的な生命感の表現とともに、都市としての近代化ならではのモチーフも描かれていることで、「後期印象派」絵画受容の多層性を示している作品といえる。また、同じく東京という地域のなかで、盛り場として知られた浅草に移ると、同時期、つまり一九一二年には萬が通っていた（挿図34）。萬の回想ではつぎのように記されている。

学校を出て間もなく浅草に行つて活動写真の看板をかけた。（中略）浅

挿図34 浅草公園内観物（『東京風景』小川一真出版部、1911年
〈明治44〉より）

草に通つてうちにロートレックまがいのものを描き始め浅草の魔女や玉乗などを画題にした事が一寸続いた。(『私の履歴書』『鉄人画論』、中央公論美術出版、一九八五年)

この回想は、後年のものだけに、すでに「ロートレック」のイメージを念頭において書いているわけだが、萬がこの浅草で盛んに見世物である「軽業師」(挿図35)を描いた当時は、都市のなかの関心をさそうイメージのひとつであったのである。決して「ロートレックまがい」をねらっていたわけではないのである。そうした萬のこの当時の小品に「仁丹」(挿図36)という作品がある。プルシャンプルーの背景に鮮やかな朱色で「仁丹」の文字を描いただけの作品である。この作品もまた、画家の視線が、とらえた東京、あるいは都市のイメージといえる。ひろく知られるように高村光太郎の「緑色の太陽」は、色の固有色(ローカルカラー)を否定し、個性の表現を主張した一文であるが、その後半部分の一節では、つぎのように記されている。

挿図35 萬鉄五郎「軽業師」 1912年

僕は朱塗の玉垣を美しむと共に、仁丹の広告電燈にも恍惚とする事がある。此は僕の頭の中に製作熱の沸いてゐる時の事である。製作熱の無い時には今都会の乱雑さが癢に触つてならないのである。(『スバル』第二年四月号)

ここでは、まさに「都会」の「恍惚」と「乱雑」という複雑な感興を誘う視覚イメージの象徴として「仁丹の電燈広告」があげられ、さらに同文掲載の『スバル』の裏絵にも、光太郎によってそのまま描かれていたのだった(挿図37、38)。萬も、同じように夜の都会に輝くこの「仁丹の電燈広告」とらえていたとおもわれる。一九一二年前後、すなわち明治末年当時の「仁丹」イメージの氾濫については、広告の歴史からつぎのように指摘されている。

挿図36 萬鉄五郎「仁丹」 1912年頃
岩手県立美術館蔵

『仁丹』こそ、かつての『宝丹』に代わる明治末期以降の売薬広告の王者であるばかりか、タバコ広告の岩谷商会なきあとの広告界の王者とし

て君臨し、新聞広告大型化の推進の主役であった。（山本武利、津金澤聰
廣『日本の広告』、世界思想社、一九九二年、一三一頁、挿図39）

しかも、「仁丹」の宣伝戦略は、「屋外広告の王者でもあり、突出し看板と共に、鉄道沿線の野立看板はもとより、後には町名札や金言提示の大量の電柱広告の開発、煙草屋の看板利用にも創意を発揮した」（前掲書、一三三頁）

挿図37 『スバル』表紙第2年4月号
(1910年4月) 日本近代文学館蔵

挿図38 同前 裏表紙

とされ、新聞紙面にとどまらず、電気の普及とともに、街頭に林立しはじめた電柱広告にひろがっていった。つまり、つぎのような当時の電柱広告の専門代理業であった「電燈広告社」社員の回想からもわかるとおり、数のうえからも、町を歩けば「仁丹」の文字がいやでも目に付くようになっていた⁽²⁰⁾うである。このように明治の後半期から「仁丹」の文字は、街頭の美観から非難する声もあがるほど、町に氾濫することになり、ついに昼夜をとわずという⁽²¹⁾ことになった。それが、夜ともなれば、東京内の盛り場に輝いていた「仁丹」のイルミネーションであった。電気の普及とともに盛んになったのは、このような電柱広告という新たな媒体を副産物にしながら、電気をつかった「電飾」といわれたイルミネーションであった。その「電飾」（イルミネーション）とは、広告（看板）として電灯を積極的につかうことであり、社会学（コミュニケーション史）の研究では、「仁丹」の広告戦略と「電飾」がかさなっていたことがつぎのように指摘されている。

イルミネーションが直接に広告媒体として使用され始めたのも明治三〇年代に入ってからである。（中略）一九一〇年（明治四三）頃には、新橋

挿図39 「仁丹」新聞広告（『読売新聞』より）

駅前にクラブ洗粉のイルミネーションの点滅広告が夜空を飾った。その頃、神田明神境内に、仁丹とゼム（山崎愛国堂）の三色変化電気広告塔が建てられている。この頃から、この種の広告塔が出現して話題となり始めている。（山本武利『広告の社会史』、法政大学出版会、一九八四年、一九九―二〇〇頁）

ここに描かれた赤い「仁丹」の文字は、まさに東京の夜に輝いていた「電飾」の光であった。萬は、ここで新しい同時代のシンボルを描いたことになる。したがって、同作品は、単に「後期印象派」絵画の影響を受けた作品にとどまらない。描かれた風景から、近代都市として変貌する「東京」の息づきへの感心がしめされているといえるだろう。以上のように、ざらざらと輝く太陽と夜の都会に光る仁丹は、まさにこの時代の「後期印象派」絵画の受容から生まれた視覚的なイメージの象徴であったといえるのではないだろうか。

おわりに

一九一二年前後に、日本に「後期印象派」絵画が、どのように受容されたのか、その実態を美術の問題ばかりでなく、人と作品を通じて文化史的に、かつ横断的に検証してみようというのが、本稿の目的であった。そうした目的にそった検証を通じて、ゴッホの絵画に描かれた太陽の視覚的イメージに直接的な受容（模倣と増幅）とともに、一方で「仁丹」のイルミネーションに象徴されるように、東京という都市が、近代化され、変貌する姿そのものをも生き生きとした新しい視覚的イメージとしてとらえていた（創作）ということを重ねて強調したい。そこには、日本の近代美術におけるモダニズ

ム受容の特質をみとめることができるのではないかとおもわれる。同時に、「太陽」と「仁丹」に象徴される視覚的イメージは、受容する側の多様で、多彩な創造という視覚芸術の分野にとどまらず、それにとまらぬ新しい言説、それらを支持する人々のネットワークのひろがりとともに、文学、演劇にわたり新しい芸術を生みだす刺激になっていったことも特筆されるべきだともう。

おわりにあたり本稿は、当初の予定をはるかにこえて、九年間にわたる長期の連載になってしまった。その間、入稿の遅延など、実に編集担当の同僚に迷惑をかけてしまったことを陳謝したい。一方、本稿をすすめていくにあたり、稿者がはじめに構想した内容をこえて、対象とする時代、美術家、作品等に関して新しい資料の発見があり、また新たな知見にもとづく論文、美術展等をつうじてはるかに研究が深められていったことも確かである。そうした研究成果のすべてを反映することができたとはいいたい点も多々あり、この点については今後の課題としたい。

註

- (1) 本節は、拙稿「人見東明とフェウザン会の画家たち」（開館十周年記念特別展『人見東明とフェウザン会絵画運動』展図録、昭和女子大学光葉博物館、二〇〇四年十月）の一部を加筆して改めたものである。
- (2) 『読売新聞百二十年史』読売新聞社、一九九四年。
- (3) 東京文化財研究所・小杉放庵記念日光美術館編『木村莊八日記（明治篇）』中央公論美術出版、二〇〇三年。
- (4) 同誌は、一九一〇（明治四十三）年十月創刊。一九一三（大正二）年九月、『創造』と改題、一九一六年六月、六十六号まで刊行。日本近代文学館、小田切進編『日本近代文学大事典』（講談社、一九七七年）によれば、「戯曲と詩とを主軸にした雑誌で、秋田雨雀、楠山正雄、池田大伍、島村民蔵、仲木貞一、国枝史郎らの早

稲田系の戯曲作家と、人見東明、加藤介春、福田夕咲、副士幸次郎、三富朽葉、山村暮鳥、今井白楊ら自由詩社関係の詩人が中心になって創刊」とされている。

(5) 田中栄三編著『明治大正新劇資料』演劇出版社、一九六四年、六十五頁。

(6) 坂本麻衣「自由劇場と白馬会系の実術家たち」『早稲田大学大学院文学研究科紀要』第四九輯（第三分冊）、六十九～七十八頁。

(7) 同誌は、一九二二（大正元）年九月創刊。一九一三年十月までに八冊を刊行。

『日本近代文学大事典』（前掲）によれば、「とりで社同人は、村田実、岸田辰弥（劉生の弟）、宇野四郎、伊藤道郎（千田是也の長兄）ら」とされている。

(8) 『ダンス！ 二〇世紀初頭の美術と舞踏』展（栃木県立美術館、二〇〇三年二月）参照。

(9) 木村莊八の「日記」については、前掲書を参照。

(10) 「生の躍動と『リズム』——大正二年のバレエ・リュス」『ダンス！ 二〇世紀初頭の美術と舞踏』展（前掲）、七十九～八十四頁。同論文は、雑誌 *Rhythm* との交信にみられる木村莊八の同時代の新しい芸術に対する嗅覚、さらに萬鉄五郎のロシア・バレエに対する関心の進取性を注目したもの、美術と演劇、舞踏の協同を考察するうえで示唆に富んでいる。

(11) 坂本麻衣「帝国劇場背景部」『よみがえる帝国劇場展』図録、早稲田大学演劇博物館、二〇〇二年、四六～四七頁。

(12) 今泉篤男「萬鉄五郎」『現代日本美術全集』第六卷、角川書店、一九五五年、四十一頁。

(13) 拙稿「新収蔵品作品研究 鈴木金平〈有楽町付近〉」『現代の眼』四五七号、東京国立近代美術館、一九九二年十二月。

(14) 島秀雄編『東京誕生』鹿島出版会、一九九〇年参照。

(15) 小野良平『公園の誕生』吉川弘文館、二〇〇三年。

(16) 本文中に引用した木村莊八の回想とつぎに引用する鍋木清方の回想を比較すると同じ「築地居留地」の変遷をうかがうことができる。

築地明石町は、少年にして初めて触れたる異国情調の豊かなりし思ひ出の忘れ難く、あの白々とした海近い街路は、行人稀なれば埃もなく、カントリー・ハウスを繞る、柳、ポプラ、夏は紫陽花、立葵の咲く庭に藤椅子据えて、金髪の麗人の書を読むが、浅黄色のペンキや、古びたる棚を越して窺はれ、海に沿ふたるメトロポール・ホテルには常に観客の客絶ゆることなく、入江に繋がる帆船のマス・ト林立して、佃の漁村秋寂びたる夜など、朱盆の如き月、住吉社頭の大鳥居より出で、うそ寒き袖掻き合せて磯の香の身に沁む海辺を独り往けば、ホテルの広

間銀燭煌々として歓呼の声、四辺の静寂を破る。

その頃の自分の欲望に、築地川のほとり、紫陽花の垣を作った家のあつたのを、我れ志を得ば、あの花の垣を作らんと思ひ、メトロポール・ホテルの前を通りては、他日こゝに泊まるる、身分とならば、海に面したる一室を専用して長くこのホテルに宿りたしと願つたのであつた、が二つながら今は亡し。〔築地明石町〕

『鍋木清方文集』二卷、白鳳社、一九七九年、七十一頁。

(17) 岸田劉生の自宅があつた銀座から築地界限にかけての創作については、佐藤康宏「都市と辺境——岸田劉生「道路と土手と堀（切通之写生）」」『講座日本美術史第三卷 図像の意味』東京大学出版会、二〇〇五年参照。同論文は、築地居留地をモチーフにした初期作品から「切通之写生」にいたる劉生の創作に、都市（人工的、近代的）と自然の拮抗、さらに浮世絵版画にみられる視覚体験を重ね合わせ、近來になく示唆に富む内容であり、稿者も劉生の初期創作活動を考察するうえで多くの教示を受けた。

(18) 川上涼花については、「川上涼花という画家がいた」（『画家がいる「場所」』ブリュッケ、二〇〇五年）参照。

(19) 「大正生命主義」については、鈴木貞美『「生命」で読む日本近代』NHKブックス七六〇、一九九六年。同編『大正生命主義と現代』河出書房新社、一九九五年を参照。

(20) 本文で引用した『日本の広告』では、さらに企業としての「仁丹」が宣伝費をいかに費やしていたかをのたためるために、当時の関係者からの言葉として引用している。

過去において一番多く使用したのは「仁丹」で、都内に三千本、花王石鹸が一十本、ほかに博文館とか、実業之日本、婦人世界、篠崎インキ、丸善インキ、三ツ星絵具等が三、四百本ぐらいの広告を全市に掲載しておりました。一例を申し上げますと、明治時代「仁丹」から電気応用の広告と塗り広告三千本の注文を受けた当時の話であります、総売上げ三百万とすれば三分の一、すなわち百万円を宣伝費として使用したいということも聞いております。

(21) 「仁丹」の広告の氾濫に対する批判は、船越幹英『看板の世界』（大巧社、一九九八年）において、つぎのような文献で紹介されている。

仁丹の広告

初山書店の雑誌『春夏秋冬』の埋草の中に、仁丹の街頭広告が攻撃されている。『憎らしいものは、仁丹の広告です。われわれの生きてゐる現代は、仁丹のために、どれだけ騒々しく、どれだけ卑しく考へられねばならないでせう。仁丹の

広告の意匠は、日本民族の公敵です。輿論の力で改めさせねばなりませんまい。』
 (森銑三『明治東京逸聞史』2、東洋文庫一四二、平凡社、一九六九年、三七七頁)

付記

本稿の今回の執筆にあたり、昭和女子大学光葉博物館、萬鉄五郎記念美術館、早稲田大学図書館、故鈴木禾苗氏(鈴木金平次女)、坂本麻衣氏、塚田瑞穂氏、宮地由氏(以上、早稲田大学坪内博士記念演劇博物館)の諸機関、御遺族、研究者の方々から、ご教示と資料の提供を賜った。ここに記して感謝の意を表したい。